

7. Acompanhamentos

O papel do acompanhamento pode variar consideravelmente. Por vezes a sua importância é mínima, e então deve ser discreto, de facto praticamente imperceptível. Com alguns tipos de cantos a solo, ou mesmo em árias operáticas, o acompanhamento deve ser um mero murmúrio de fundo. Em outras circunstâncias pode ser uma parte vital do conjunto, por vezes subserviente, por vezes apontando para uma clara proeminência. Entre estes dois extremos há obviamente muitos graus de importância, pelo que se torna difícil darmos regras concisas e rápidas que sirvam todas as ocasiões. Nós só podemos generalizar, e deixar ao compositor a adaptação das ideias aqui expostas às suas próprias necessidades.

Tomando o acompanhamento como tendo de uma forma generalizada na música uma natureza de suporte, ele tem dois papéis principais: o de providenciar uma atmosfera; e o de completar a essência da música. Considerando primeiramente o segundo caso, alguma música não necessita de acompanhamento. Por exemplo, o Canto Gregoriano está completo sem a adição de uma harmonia, e a ausência da pulsação métrica evita a necessidade de se adicionar um som rítmico. Outras músicas necessitam de um acompanhamento harmónico em graus variados. Muitas vezes, os temas melódicos necessitam pouca harmonia de suporte, mas por vezes sem a harmonia a melodia soa estranha, ou não tem aquelas ricas qualidades sugestivas que a harmonização completa. Por exemplo, uma melodia modulante pode soar sem sentido sem outras notas as quais lhe conferem um sentido de fluxo harmónico. Mas mesmo em casos menos extremos, as melodias podem ser grandemente enriquecidas pela adição de harmonias, particularmente por uma linha de baixo em movimento a qual é capaz de transformar o significado do resto. Por exemplo, o tema das *Variações Enigma* de Elgar é grandemente realçado pelo movimento por graus conjuntos do baixo (ver exemplo 56), e o grande lamento do *Dido e Aeneas* de Purcell seria privado de muita da sua eloquência se a linha cromática do baixo fosse omitida.

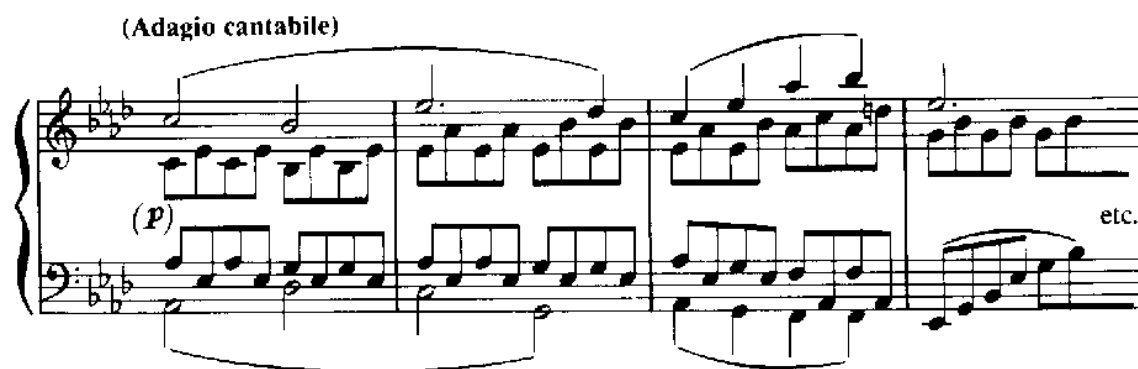
Harmonias acompanhantes, com um baixo significativo, podem dizer muito por si próprias com pouco movimento. Noutros casos, onde o impulso rítmico é um componente importante do acompanhamento, a harmonia e o movimento rítmico têm de ser fundidos um no outro, de forma a conferir elevação um ao outro.

O impulso rítmico pode ser uma característica essencial da música. Sem ele, muito do significado desapareceria (ver exemplo 51). Em outras circunstâncias ele tem de ser subjugado permanecendo como uma característica secundária. No exemplo 52 o movimento à

colcheia parece não ter repouso, mas ele é subjugado de tal forma que não surge como um movimento rítmico proeminente mas sim como um preenchimento inteligível das harmonias.



Exemplo 51: Schubert: *Marcha Militar em Re M*



Exemplo 52: Beethoven: *Sonata Patética*, 2.º andamento (adaptado)

Mas o acompanhamento é normalmente muito mais do que um preenchimento. Ele é capaz de estabelecer o clima da obra, dando uma atmosfera única e íntima a qual é parte vital da essência da música. O acompanhamento é como o fundo para uma pintura - ele estabelece o clima do todo. Se um pintor pretende pintar um retrato da sombra, ele primeiro preenche a tela inteiramente com uma cor castanha insípida. Então, sobre este fundo, ele pinta o retrato e adiciona um engaste o qual pode ser de sombras indeterminadas, ou detalhes da sala, ou mesmo uma paisagem. Mas sejam quais forem as cores que utilize, o castanho afirma o seu tom melancólico fazendo prevalecer uma atmosfera sombria. Por outro lado, se ele quer uma

cena brilhante, vibrante, começa com um fundo claro como as paisagens sulistas de Van Gogh. O acompanhamento é como este fundo penetrante, criando o clima, influenciando tudo aquilo que se adiciona. No exemplo 53 Debussy pretendeu pintar pegadas na neve (o título do prelúdio) atravessando uma paisagem triste e gelada:

Triste et lent (♩ = 44)

pp *p* *espressif et douloureux*

Ce rythme doit avoir la valeur sonore plus pp d'un fond de paysage triste et glacé

m.d. *cresc.*

Exemplo 53: Debussy: *Des pas sur la neige* (Prelúdios, I, 6)

O compositor comenta no início: «este ritmo deve criar uma imagem sonora de uma paisagem triste e gelada». Ele cria o seu clima com dois factores: o ritmo e a harmonia. A harmonia tende a ser pobre e fria, com um vazio como normalmente Debussy gostava de criar. O movimento rítmico no primeiro compasso, com a sua repetição, com uma quase cansante regularidade, representa o peso do movimento através da neve profunda. Este ritmo aparece em quase todos os compassos da obra. Ele não só cria o clima, como também introduz um factor unificador à música que de outra forma soaria um tanto fragmentada.

Depois destas considerações preliminares, iremos agora ver as principais técnicas da estruturação de acompanhamentos, tendo em mente que frequentemente um tipo de estrutura pode ser fundida com outra, que os factores de colorido podem ser combinados com os factores de movimento, etc..

Dobrando a melodia com harmonização

Muitas vezes o acompanhamento pode não ser mais do que o dobramento da melodia (ao uníssono ou à oitava, ou mesmo no baixo) adicionada de uma harmonia em acordes. Isto é particularmente indicado para música simples (hinos, canções populares, etc.) onde não existe a necessidade de invocar uma atmosfera especial, ou onde o compositor pretende deliberadamente sugerir simplicidade. No exemplo 54, da ópera *Peter Grimes* de Britten, a primeira música cantada por Ellen Orford tem um acompanhamento deste tipo destinado a sugerir as características de sinceridade e de pureza. A harmonia, com um cheiro a modalismo, a orquestração monocromática, e a sugestão dos paralelismos tipo *organum*, realçam a quase austeridade monástica evocada:

Con moto (♩ = 56)

f *largamente*

Ellen

Let her a-mong you with-out fault cast the first stone ____

Str. W.W.

Orch. *mf* *espressivo e legato* *dim.* *pp* *sost.*

f *p*

And let the Phar-i-sees and Sa-du-cees Give way to none. But

Str. W.W.

mf *dim.* *pp* *sost.*

Exemplo 54: Britten: *Petter Grimes*

Naturalmente, em outros acompanhamentos formados por harmonização com dobramento, a harmonia e a orquestração podem ser feitas de forma a criarem outras atmosferas - coloridas, ricas, ou frias, de acordo com as cores instrumentais e as harmonias utilizadas.

O dobramento da melodia pode também ser utilizado em acompanhamentos de tipo diferente, onde todas as partes são independentes da melodia e unem-se para formar uma entidade distinta. Este tipo de dobramento melódico ocorre frequentemente em óperas antigas, como se o compositor senti-se que a voz necessitava de suporte. No entanto, hoje este tipo de acompanhamento é pouco utilizado, por várias razões. Primeiro, a voz não deve necessitar de suporte. Por outro lado, os compositores gostam de introduzir a sua própria interpretação e como tal esta possivelmente não coincide com a execução mais precisa dos instrumentistas de orquestra ou pianistas. (Os cantores clássicos podem ser bastante pouco rigorosos na pulsação, enquanto que aqueles que interpretam música mais ligeira são-no normalmente ainda mais.) Finalmente, o dobramento instrumental pode empobrecer o timbre do cantor, especialmente se os instrumentos utilizados tiverem um timbre estridente, como é o caso do oboé e o das cordas quando utilizadas no registo agudo. Nós escrevemos aqui sobre o dobramento de melodias vocais, mas o mesmo se aplica igualmente se o protagonista principal for um instrumento, como num concerto. Ele é melhor deixado sozinho, e nem precisa de ajuda nem de interferência de outros instrumentistas.

Cor harmónica estática

Os acompanhamentos podem por vezes ser reduzidos a um muito simples fundo harmónico com muito pouco movimento. No *War Requiem* de Britten o tenor solo “*It seemed that out of battle I escaped*” (ver exemplo 91)¹ é acompanhado por um acorde imutável de sol menor, indicado para ser tocado friamente. A *cor* do acorde é alterada ocasionalmente, e acordes em conflito são sobrepostos momentaneamente em pontos infrequentes. O tenor mantém-se muitas vezes distante de sol menor, e os conflitos tonais criados estão cheios de tensão. O efeito é um de choque intenso e de desolação, apesar dos meios utilizados serem extremamente simples.

As harmonias estáticas ou em movimento lento podem ser muito belas como fundo para melodias muito movimentadas, e podem ser calorosas ou gélidas conforme a harmonia e o timbre que sejam utilizados. Um sentido de movimento pode ser dado por escalas ou harpejos tocados numa harpa ou numa celesta contra o fundo estático. O exemplo 55 mostra a celesta repetindo o mesmo desenho melódico-rítmico contra um agregado em meios tons tocado em

¹ Inserido no Capítulo 10: *Technical Expansions I*, páginas 104 e 105. (N. do T.)

dois registros. Uma outra maneira simples de dar um sentido de vida, ou mesmo de excitação, a um acorde estático é um tremulo, ou trilo, num instrumento de corda (com o arco ou em pizzicatto entre duas notas) como o que começa o *Finale* do *Pássaro de Fogo* de Stravisky. É de notar como neste caso o tremulo cria uma expectativa de força e dinamismo o qual lhe é para se seguir.

The image displays a page from a musical score for Béla Bartók's 'Música para Cordas, Percussão e Celesta'. The score is written for a large ensemble, including a Celesta (Cel.), four Violins (1.Vl. to 4.Vl.), four Violas (1.Vle. to 4.Vle.), and two Contrabasses (1.2.Cb.). The Celesta part is the most prominent, featuring a rapid, tremulous figure in the right hand and a more rhythmic, dotted pattern in the left hand. The string parts are mostly static, with some long, sustained notes in the violins and violas, and a few short, rhythmic figures in the contrabasses. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation is clear and professional, with a focus on the rhythmic and harmonic textures created by the ensemble.

Exemplo 55: Bartók: *Música para Cordas, Percussão e Celesta*

Cor harmónica em movimento

Muito normalmente, as melodias são acompanhadas por harmonias que criam uma atmosfera colorida, não por um qualquer movimento específico de uma das partes (i.e. através de dispositivos rítmicos) mas através da beleza das próprias harmonias e a sua relação com a

melodia. No exemplo 56 as harmonias têm a sua afinidade de beleza com a melodia; elas são tão simples, e de tal maneira correctas, que elas parecem ser predestinadas e inevitáveis. Nada pode ser melhorado. Alterar um detalhe seria estragar todo o conjunto.

Andante *legato e sostenuto* *ten.*

VI. I. *p molto espress.* *div.* *pp unis.* *cresc.* *dim.*

VI. II. *p* *simile* *pp* *cresc.* *dim.*

Vla. *p* *simile* *pp* *cresc.* *dim.*

Vlc. *p* *simile* *pp* *cresc.* *dim.*

Bass. *p* *simile* *pp* *cresc.* *dim.*

Andante

Exemplo 56: Elgar: *Variações Enigma*, Op. 36

Esta qualidade de inevitabilidade e de correcção deve ser o nosso objectivo na harmonização, e devemos cultivar a simplicidade em vez da complexidade. Evitar mudanças harmónicas muito frequentes é o nosso objectivo. A música no exemplo anterior tem serenidade porque a mudança harmónica é restringida a dois acordes por compasso. Mudanças mais frequentes produziriam agitação contraprucedente. Como regra geral, mudanças harmónicas frequentes são melhor empregues para pontos culminantes e de clímax, ou para música cuja sua natureza seja já por si agitada.

Acompanhamento baseado em ritmos

A cor harmónica pode ser bem associada a ritmos os quais criam a atmosfera da obra. Nós já vimos este procedimento no prelúdio de Debussy atrás referido (exemplo 53), onde um ritmo constituído por uma célula de duas figuras aparece ao longo de toda a obra. Britten é um mestre em criar acompanhamentos figurativos repletos de vivacidade os quais nos dão uma forte impressão da mensagem emotiva da música ainda antes da melodia começar. O exemplo 57 retrata o início de um dos seus *Sete Sonetos de Michelangelo*:

Poco presto ed agitato

Voice

Pfte.

poco f

Tu sa' ch'io so, si -

gnior mie, che tu sai - Ch'i ven - ni per go - der - ti più da pres - so;

etc.

Exemplo 57: Britten: *Sete Sonetos para Michelangelo*

A atmosfera de agitação amorosa é instantaneamente criada, e mantida intacta, por quase toda a obra. Normalmente os estudantes hesitam manter um mesmo desenho rítmico durante muito tempo temendo que assim seja monótono; desta forma começam algo de diferente em todos os novos compassos, algumas vezes na crença de que a mudança da letra necessita uma constante alteração do acompanhamento. Isto não é assim. O acompanhamento deve pintar o cenário geral que serve de fundo à obra, sendo que as células rítmicas utilizadas podem se manter durante bastante tempo e serem interrompidas se houver uma mudança bastante definida de carácter ou de assunto tratado. Por consenso uma mudança pode ser benéfica, pois introduz um repouso, mas só se tratar de uma suspensão momentânea da célula rítmica base do acompanhamento. No *Soneto* atrás referido, Britten interrompe o ritmo só perto do fim, com alguns acordes sustidos, antes de o retomar outra vez para chegar a uma forte conclusão.

Até agora só mostrámos acompanhamentos baseados em células rítmicas. Mais normalmente, duas ou mais células rítmicas são utilizadas para dar não só um interesse rítmico mais variado mas também para criar um maior toldo usando primeiramente um ritmo, seguido do outro, ou utilizando-os em diversas combinações e derivações. O exemplo 58, de

O Messias de Handel, é um exemplo primitivo mas simultaneamente extraordinário de um poderoso acompanhamento baseado em três células rítmicas:

The musical score is for the piece "Thou shalt break them" from Handel's *O Messias*. It is in 3/4 time and marked "Andante". The score is written for piano and orchestra. The first system is labeled "Orch." and "f". The second and third systems are piano accompaniment. The score shows three distinct rhythmic patterns: a descending line of eighth notes, a series of eighth notes, and a harp-like ascending pattern of eighth notes.

Exemplo 58: Handel: *O Messias*, "Thou shalt break them"

No início só duas das células rítmicas são utilizadas, o *acorde* rítmico de colcheias na subdivisão fraca no final de cada compasso, com resolução no primeiro tempo do compasso seguinte, e depois a colcheia mais aguda seguida de semicolcheias. Estes combinam bem, seguindo os acordes agressivamente uma linha descendente sempre que a parte mais aguda expressa pointilisticamente a energia e o espírito. Finalmente, o terceiro ritmo constituído por um suave harpejo ascendente em pares de colcheias. Este harpejo é utilizado somente cinco vezes em toda a obra, só o necessário para dar o descanso da constante repetição das outras duas células rítmicas. Obviamente, sem a interrupção e o descanso dado pelo harpejo contrastante, o acompanhamento nunca poderia manter a sua vitalidade pungente fresca. Em vez disso mantém-se implacável, um espírito forte - um fundo ideal para a ária de tenor que canta a derrota dos inimigos d'O Senhor com uma vara de ferro, esmagando-os em pedaços como se fossem uma vasilha de barro.

Motivos

Os compositores têm por vezes utilizado motivos rítmicos recorrentes ou frases melódicas para estabelecer a atmosfera de uma obra. Isto pode ou não ser utilizado conjuntamente com as células rítmicas descritas na secção anterior. Um exemplo bem conhecido é o motivo de *Erlkönig* de Schubert, o qual combina perfeitamente com as tercinas em oitavas para criar a imagem de um pai desenfreado a galope, com o seu filho a morrer nos seus braços:

Schnell (♩ = 152)

b. 15

Wer

Exemplo 59: Schubert: *Erlkönig*, Op. 1

rei - tet so spät durch Nacht und Wind?

Exemplo 59: (Continuação)

Os motivos podem também ser utilizados de uma forma mais estendida, para unificar uma longa composição, como uma ópera, movendo-se através de diversas disposições e situações. Os motivos podem ser transformados ou estendidos, para exprimirem diferentes significados, e então talvez para recordarem sentimentos evocados antes. Desta forma uma obra mantém a sua unidade podendo evocar uma grande diversidade de atmosferas. Devemos evitar o uso de um número excessivo de motivos. Isto torna a música menos coerente, talvez até enigmática.

É importante enfatizar que os acompanhamentos baseados em motivos ou, como na secção anterior, em breves células rítmicas, não podem ser utilizados com sucesso a menos que eles formem um material distinto e bem esculpido. Isto não quer dizer que eles têm de ser complexos - de facto a complexidade pode ser embaraçosa e contraproducente. Material simples pode ser indiscutivelmente adequado a um apropriado animo e impulso. Ele foi um mestre em fazer acompanhamentos brilhantes a partir de material aparentemente banal, e em explorar as idiossincrasias instrumentais para fazer grandes panos de fundo. E todos os acompanhamentos que escreveu foram diferentes. Isto dificilmente pode ser dito sobre compositores como Webern, as quais cinquenta canções impares que escreveu têm acompanhamentos quase indistinguíveis uns dos outros e são certamente imemoráveis.

Ostinatos

Os ostinatos ocorrem como um breve motivo recorrente ou como um baixo repetitivo na forma de uma chaconne ou passacaglia. Ostinatos curtos podem ser bastante eficientes em criar uma diversidade de atmosferas de acordo com o facto de serem plácidas e em movimento regular ou agitadas, com uma forma rítmica irregular. A *Berceuse do Pássaro de Fogo* de Stravinsky tem um ostinato de quatro tempos o qual cria uma atmosfera bonita e mole. As notas utilizadas não são sempre constantes, as quais sofrem alterações por razões de ordem tonal, mas qualquer um tem a impressão de uma constância devido ao movimento regular imutável e à similitude de formas:

Andante ♩ = 60

bassoon solo *p*

p harp
vle.

cell.
C.B. *pizz.*

Exemplo 60: Stravinsky: Berceuse do *Pássaro de Fogo*

Ostinatos do tipo da chaconne são normalmente utilizados em temas mais longos de oito, doze, ou mesmo dezasseis compassos. Apesar destes terem sido muito utilizados na construção do acompanhamento de árias barrocas, eles caíram grande parte em desuso, e como a construção da chaconne é uma arte e um estudo em si mesmo nós não podemos fazer aqui mais do que a menção a esta. De qualquer forma, este tipo de ostinato não é tanto um acompanhamento que crie *atmosferas* como a base para construções em larga escala.

Construções contrapontísticas

O contraponto do tipo fugato ou canónico foi utilizado na construção de acompanhamentos no Barroco, mas caiu agora grandemente fora de uso, uma vez que não consegue exprimir por si só atmosferas e estados de espírito. No entanto, compositores como Webern têm utilizado acompanhamentos baseados em cânones ou em outras formas imitativas tanto em obras a solo como para coro. A escrita tende a ser fina e angular, com pouca substância harmónica. No exemplo 61, dos *Cinque Canti* de Dallapiccola, o acompanhamento é formado por cânones métricos baseados na proporção 1:1:2 e no seu retrógrado 2:1:1, com durações das figuras de base diversificadas:

Barit. - no. at - tra - ver - so la not - te

Fl. (1.1.2)

Cl. clar. (1.1.2) (2.1.1)

Vlc. cell. (1.1.2) (2.1.1) vla (2.1.1)

vla. (1.1.2) (2.1.1)

b. cl. (1.1.2) (2.1.1)

B.Cl. (1.1.2) (2.1.1)

Exemplo 61: Dallapiccola: *Cinque Canti*

Apesar do texto ser fervente, o acompanhamento tem uma qualidade abstracta e afastada a qual pouco faz para criar uma atmosfera de fundo bem definida. Esta qualidade negativa é o resultado da preferencia dos compositores pelos construtos cerebrais em vez dos emotivos - uma atitude geral nos escritores do pós guerra².

É surpreendente como um tipo de construção similar em Bach tem no seu conjunto um resultado muito mais poético. Muitos dos seus prelúdios corais têm acompanhamentos baseados em células rítmicas ou motivos breves tratados em estilo contrapontístico, os quais são expressivos da mensagem do coral. No acompanhamento seguinte o corpo principal da música é formado por células contendo uma figura longa e duas figuras curtas, e o seu retrógrado (o mesmo conceito que em Dallapiccola). Não é fácil decidir porque é que Bach é tão mais expressivo. Talvez o seja porque as partes têm coesão rítmica que se junta a uma harmonia profunda – estando ambos os factores ausentes ou obscuros em Dallapiccola:

² Brindle refere-se aqui à segunda metade da década de 40 e à década de 50. (*N. do T.*)



Exemplo 62: Bach: *Christ ist erstanden*, Vers. 1

Percussão

Enquanto tanto a percussão de instrumentos com altura definida e indefinida pode ser utilizada em muitas das formas de acompanhamento já mencionadas, como parte de um *ensemble* ou orquestra, aqueles de altura indefinida como os címbalos, gongos, e tambores necessitam especial menção aqui uma vez que podem ser utilizados sozinhos, sem utilizar qualquer outro instrumento convencional. Como eles criam sons sem qualquer implicação tonal, eles podem criar atmosferas fascinantes as quais possuem um colorido rico mas sem harmonia, nas quais as vozes (cantadas ou faladas) podem ser facilmente sobrepostas. Os instrumentos de percussão de altura indefinida existem numa grande variedade - muitos diferentes tambores, idiafones de metal, vidro, ou madeira, tocados por percussão, vibração, pancada, ou raspadura. Os efeitos são bastante variados e podem ser coloridos estáticos vacilantes, rufos compreendendo crescendos e diminuendos, ou simples ritmos percutidos, os quais podem ser complexos ou simples segundo o desejo de cada um. Há um mistério em

muitos dos sons de percussão os quais dificilmente podem ser igualados por toda a orquestra. A majestosidade do som de um grande gongo é única, enquanto que um rufo palpitante num grande tambor baixo pode ser tão suave que este é mais sentido que ouvido, introduzindo um sentido de sobrenatural. Inevitavelmente, os compositores têm sido rápidos em explorar as possibilidades da percussão, e mais do que qualquer outra possibilidade esta tem sofrido um período de sobreutilização. Assim devemos advertir que a percussão pode ser facilmente utilizada em excesso e tornar-se cansativa. É por isso melhor pecar do lado calmo e usar a percussão mais espaçadamente em vez de com excesso. O efeito será assim mais notável.

Finalmente, nós pouco mencionámos muitas das ideias convencionais de acompanhamento as quais têm sido utilizadas milhares de vezes e as quais tiveram um valor muito significativo na sua época. Os harpejos da mão esquerda em Chopin, os acordes repetidos de Mozart e Beethoven, o ritmo de valsa de Strauss, o acompanhamento de canções populares (com o baixo a marcar os tempos fortes e os acordes os tempos fracos), e por aí adiante - todos são já familiares para nós e pareceu-nos supérfluo e pedantice os descrever. Se um estudante desejar os utilizar, por todas as formas deixe-o fazer sem qualquer excitação. No entanto, foi nossa intenção introduzir aqui ideias mais novas e distintas, incitando os estudantes a escreverem acompanhamentos com originalidade e que possam constituir uma única armação para a melodia e texto exprimindo os sentimentos mais íntimos do compositor.

[...]

Allegro

p Tenor solo (accit)

It seemed that out of bat - tle I es - caped

Cold

acc. *pp*

Exemplo 91: Britten: *War Requiem*, VI Libera me

Down some pro - found dull tun - nel, long since

Scooped through gra - nites which ti - ta - nic wars had groined.

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The first system contains the lyrics 'Down some pro - found dull tun - nel, long since'. The second system contains the lyrics 'Scooped through gra - nites which ti - ta - nic wars had groined.' The piano accompaniment features a prominent, sustained low note in the bass register, likely representing a cello or double bass.

Exemplo 91: (*Continuação*)

in Brindle, Reginal Smith (1986). *Musical Composition*. Oxford University Press.

Tradução integral do capítulo VII

Carlos Alberto F. Fernandes Gomes

@ Abril de 1999